

Noemí Ulla

Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras

En la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, conmocionada por el aluvión inmigratorio que integraba una nueva cultura en estado de fluencia permanente, se gestaron las letras de los tangos. Las diversas y cambiantes identidades fueron también el germen de una profusión de temas, motivos, ritmos, estilos, niveles de lenguaje que abrió con generosidad el discurso literario y polisémico del tango.

El modelo poético indiscutible de esos años fue Rubén Darío, llegado al tango por vía de sus receptores, los poetas populares deslumbrados con su verso y acaso la fama de su vida, que dejó con sus composiciones la marca de una buena parte de la producción tanguera. Para aceptarlo, o para rechazarlo, el modernismo de Rubén Darío en sus perfectos versos, fue el centro de la estética literaria del Modernismo. Los hacedores de la poesía-canción más celebrados adaptaron o parodiaron algunos de los versos de Rubén. Desde Celedonio Flores y Enrique Cadícamo hasta Homero Manzi y Francisco García Jiménez; todos alentaron algún motivo o estilo, alguna adjetivación o retórica modernista que no provino de Leopoldo Lugones, sino de Rubén Darío. Ninguna manifestación literaria popular ha sido tan deudora como el tango de la poética modernista.

El repertorio de las letras de esta canción popular, variado y sin embargo reiterativo en dos o tres temas: el amuro o abandono, la milonguita que deja el arrabal, la madre como fuente de pureza y bondad, acompañó por largas décadas el sentimiento popular que a esas canciones recurría para identificarse por alguna desgracia, pérdida o malestar de amor. La necesidad de paliar las contrariedades, y no sólo ocasionadas por asuntos sentimentales, sino por abusos de poder e injusticia social, encontró en el tango un refugio seguro que hizo, en ausencia del actual psicoanálisis —tan usual en la Argentina—, las veces

de terapia colectiva. “Quien canta su mal espanta”, dice un viejo refrán español, y quien no cantó por placer y oficio ante un micrófono de radio o de teatro por lo menos acudió al tango para suavizar su mal, en tiempos en que la nostalgia del inmigrante italiano o español, y el asombro del nativo ante el crecimiento de la ciudad capital, iban marcando día tras día no sólo su trabajo sino su tiempo libre.

Pero cuando los inmigrantes echaron raíces y la población se integró en esa cantidad múltiple que fue, finalmente, la que nos definiría, muchas décadas más tarde del estreno de “Mi noche triste” (1917) o de “Mano a mano” las letras de los tangos difundieron un imaginario popular que modeló, gobernó y hasta dominó el pensamiento de muchos porteños, resignados a veces a las contrariedades políticas con la sobria y escéptica entonación de “Que el mundo fue y será una porquería,/ ya lo sé/ en el quinientos seis/ y en el dos mil también”; o refiriéndose a alguna situación sentimental malograda donde el perdedor canta: “Entre todos/ me pelaron con la cero,/ tu silueta fue el anzuelo/ donde yo me fui a ensartar”, en las inolvidables y gráficas descripciones y narraciones dramáticas de Discépolo.

La literatura, en sus formas narrativas, también ha dado testimonio sobre la presencia del tango, desde Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, hasta años más recientes que las obras de estos escritores, quienes recogieron los motivos simultáneamente al reinado del tango, como en las obras de Germán Rozenmacher o Manuel Puig. Leandro, uno de los personajes de la novela *La casa* de Manuel Mujica Láinez suele cantar tangos y milongas acompañándose de la guitarra.

La singularidad de Discépolo, que suele sin embargo recrear viejos temas, como el del amurado o la milonguera que se va al centro, está no sólo en la ruptura con la modalidad modernista, sino en la tragicómica visión de las desgracias. Más que poeta realista, como se lo designó más de una vez, es un poeta de singular impronta surrealista.

El motivo de “milonguita”, designado con acierto y sugestiva sobriedad por Pascual Contursi con el nombre de “El motivo”, así como el anterior también suyo “Flor de fango”, y muchos tangos más de otros poetas que tomaron en préstamo el asunto de la joven pobre que se va del conventillo para bailar en el cabaret, es por cierto una poetización de la realidad. Jóvenes bellas y maltratadas por el hambre o la miseria, o simplemente con ambiciones de una vida mejor, par-

tieron de la casa en una serie de tangos que la música y la letra dirán cada vez más bellamente en una competencia sin fin. La prostitución y el tango llevados al extremo en otra realidad social que trae a la mujer desde más lejos aparecen en “El camino de Buenos Aires” (con letra de Luis Rubinstein y música de Francisco Pracánico) y es tema que ha desarrollado amplia y detalladamente Albert Londres en su libro *Le chemin de Buenos Aires – La traite des Blanches* (Paris: Le Serpent à Plumes 1994), cuya primera edición es de 1927. Asimismo el film argentino *El camino del Sur* dirigido por Juan Bautista Stagnaro se estrenó en 1988 en Buenos Aires inspirado en el mismo tema de la prostitución y la trata de blancas hacia los años veinte. No debe asombrarnos que un tema tan repetido y siniestro haya dado los inolvidables versos de “Margot” de Celedonio Flores (con música de Carlos Gardel y José Razzano) o los sesudos y festivos consejos de “Atenti pebeta” o “Audacia”, también del mismo autor.

El afrancesamiento que imperaba en la ciudad capital en esos tiempos del nacimiento y desarrollo del tango-canción, desde la construcción de los edificios y el trazado de los jardines hasta las palabras que designaban no sólo el mundo de la noche y el pecado, sino también la moda y la cocina, poblaron las letras de los tangos de numerosos préstamos de la lengua francesa y de lunfardismos que provenían del idioma francés y también del italiano y del español peninsular. Pero fue el encanto de Francia y también la trata de blancas, que partían de Marsella muchas veces engañadas, los que contribuyeron a lexicalizar términos que invadieron el habla nocturna del cabaret, como “fané”, “dublé”, “mishé”.

Pronto el tango se pobló de referentes extraños que muy lejos estaban de “La morocha”, o de “Mi noche triste”. Si no se trataba de un lenguaje paralelo, era un lenguaje incorporado, casi un sociolecto ya que para el imaginario social del tango (Andreu 1985) el lujo es francés: vestidos de satén, seda “crêpe”, vuatuaré, voiturette (escrito de las dos maneras), champán, chiqué, prissé. Contra esta apropiación léxica, Celedonio Flores elaboraba una verdadera poética popular y nacionalista, en defensa de un imaginario local: “¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y literas/ si las pocas que hemos visto han sido

de carnaval!”¹ y como reacción a los epígonos de Rubén Darío —entre los cuales él mismo se contaba— y de todo el oropel modernista, afirmaba su musa arrabalera:

“Vos dejá que otros le canten a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón”²

Sin embargo, el Modernismo y sus ecos habían impregnado buena parte de la poesía que el tango cantaba, y los impecables versos de Francisco García Jiménez dieron en “Tus besos fueron míos”, junto al tratamiento de “tú”, un sostenido encanto sentimental al cuidado de una ostensible construcción poética. El tratamiento de la persona verbal, siempre oscilante entre el vos y el tú, marcó también un largo período de las composiciones poéticas, no sólo del tango-canción, donde también la criolledad se impuso en la voz de Pascual Contursi, sino también de la poesía no cantable.

Entre la parodia, la reescritura, los préstamos, se establecen esas relaciones intertextuales que según los estudiosos y teóricos del tema³ pueden referir a la alusión, a la cita explícita u oculta. La protesta contra los motivos tradicionales y socorridos del tango no tardó en aparecer, convocada por el humor y la burla que la parodia insinuaba más o menos abiertamente. Otras veces, más que insinuación, la voluntad de la parodia recurrió al desenfado sin ningún circunloquio, como el tango, que por su gracia nadie dejó de conocer en su tiempo, “¿Te fuiste? ¡Ja!, ¡Ja!” (con letra del poeta, dramaturgo y periodista entrerriano Juan Bautista Abad Reyes y música de Gerardo Matos

¹ Celedonio Flores, “Punto alto”, poema publicado en *Canciones populares* (1926).

² Celedonio Flores, ídem.

³ Bajtin (1978), Compagnon (1979), Genette (1982), Segre (1985). Catherine Kerbrat-Orecchioni (1983) cita la definición de intertextualidad de Michel Arrivé (1972: 28) como “el conjunto de los textos que entran en relación en un texto dado. Este intertexto puede adquirir, por supuesto, dimensiones variadas. El caso límite lo constituye, sin duda, la antología de textos ‘pastiches’, cuyo intertexto está constituido por el conjunto de los textos objeto del ‘pastiche’”. También Lisa Block de Behar, al ocuparse de la repetición, sus efectos, y la familiaridad de las citas, escribe: “Por cansancio, un personaje de Borges, desacreditando la utopía, imagina la conversación desgana de un hombre a quien no le quedan más que citas” (Lisa Block de Behar 1991: 14).

Rodríguez), donde el abandonado, en lugar de llorar dolorido la ausencia de la amada, entra en la variante de burlarse del abandono deseándole a la “mina” que no vuelva jamás. Los diferentes rincones del “bulín”, que en “Mi noche triste” aparecían cargados de melancolía, con el despliegue de detalles femeninos que ante la mirada masculina los embellecían, son aquí exaltados en comparación con el pasado y llevados a su máximo esplendor, ilusorio, a costa de la libertad que el “amurado” acaba de conquistar.

“Mi bulín está mucho más lindo
más aireao, ventilado y compadre,
con las pilchas por el suelo
todo bien desarreglao.
Ya no tengo nadie que la bronque
ni pichicho que me muerda o ladre.
Te agradezco mina otaria,
de que me hayas amurao.”⁴

También Felisberto Hernández, a cuyo humor no escapó la letra de este tango, lo menciona en el cuento “El comedor oscuro”, a propósito del pianista que hace música dos veces por semana para una rica viuda. Cuando suena en el piano “¿Te fuiste? ¡Ja! ¡Ja!”, y la extraña oyente le pregunta cómo se llama el tango, él al principio siente pudor de decirse pues piensa que sería una alusión al amante de la viuda que se fue por la escalerita del vapor, e intenta aproximarle la partitura, pero ella, comprendiendo su intención, le pide que le diga el nombre del tango.⁵ Este episodio festeja secretamente para el pianista la historia que cuenta el tango mencionado, muy al estilo íntimo y al mismo tiempo socarrón del escritor uruguayo.

Otra reacción contra el motivo del “amurado” está a cargo de Enrique Santos Discépolo en “¡Victoria!” (con música también suya) y “Justo el ¡31!” (letra en colaboración con Ray Dada y música de Discépolo), ambos de 1930. Cercanos en la burla al lamento de “Te fuiste

⁴ Este tango se registró en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) el 7-1-1935. Según Ferrer 1970 fue estrenado en la revista *La Argentina vista por los Argentinos*.

⁵ Hernández (1983: 132-149).

¡Ja! ¡Ja!”, ofrecen modalidades propias de la retórica del autor y, siempre en la recepción de la cultura cómica popular, festeja el protagonista del primero la intervención del rival que lo libera de la mujer exaltando aquellos valores tan mentados por el tango, como los amigos y la madre, en tanto que “Justo el ¡31!” invierte el sujeto del abandono:

“Si me parece mentira
después de diez años
volver a vivir ...
Volver a ver a mis amigos
Vivir con mamá otra vez ...”
(“¡Victoria!!”)

Hace cinco días
loco de contento,
vivo en movimiento
como un carrusel ...
Ella que pensaba
amurarme el uno,
justo el treinta y uno
yo la madrugué ...”
(“Justo el ¡31!”)

La cultura cómica popular ofrece a Discépolo una y otra vez imágenes que relacionan al hombre con el animal, como supo hacerlo nuestro cuentista Fray Mocho a fines del siglo XIX en las “leyendas entrerrianas” y, más distante aún en la geografía, Balzac en las novelas de la *Comedia Humana*. En el tango “Justo el ¡31!” la referencia al animal es ya directa, ya sobreentendida, pero siempre cargada de comicidad:

“era un mono loco
que encontré en un árbol
una noche de hambre
que me vio pasar;
.....
¡ahí va Sarrasani
con el chimpancé!
.....
Pianté de la noria
se fue mi mujer”

Hemos observado que el léxico francés había sido tomado en préstamo por el lenguaje de la noche tanguera. Sin embargo, tenemos que señalar, respecto de Enrique Santos Discépolo, que es él quien va abandonando el carácter marginal de los términos franceses, paradójicamente lexicalizados, y tanto *fané* de “Esta noche me emborracho” como *dublé* de “Cambalache” permanecen como términos extraños —según lo observé en un estudio anterior—⁶ en medio de un discurso que con insistencia acude a los finales acriollados de origen gauchesco: “dao”, “cambio”, “desplumao”, “picoteao”, en la aféresis “pa” por “para”, con una grafía que tiene en cuenta las particularidades fónicas rioplatenses, escribiendo “casiya”, “fayando”, por ejemplo, sin que sea Discépolo el único en seguir estas formas.

Recordemos, a propósito de la presencia de la entonación oral, el lunfardo, las formas criollas y las particularidades coloquiales, el primer cuento de Borges, “Hombre de la esquina rosada”, de estrecha relación con lo que acabamos de observar. La condición paródica del narrador de este cuento, con la que representa un lenguaje ajeno sólo modificado por la natural invención del autor, significó para la literatura rioplatense la génesis de una tradición de modalidades semejantes, que abrió a la parodia, a la mimesis, la puerta para tomar con naturalidad la actitud de travestirse, esto es, literariamente y con palabras de Mijail Bajtin, apropiarse del discurso ajeno, como se da en muchos cuentos de Silvina Ocampo, de Julio Cortázar, de Germán Rozenmacher.

Un singular homenaje a los tangos de Enrique Santos Discépolo hizo el poeta Leónidas Lamborghini en “Verme” y “11 reescrituras de Discépolo” (1988ab), quien, como afirma Daniel Freidemberg, “retoma múltiples tradiciones para romper todas las tradiciones de lectura: interpola letras de tango, parodia a Quevedo y a Keats, cita refranes y estribillos políticos, reitera y reinstala una y otra vez ciertas palabras claves hasta crear entre ellas relaciones particulares”.⁷ Como “Verme” y “11 reescrituras de Discépolo” lo anuncian, toma diferentes frases de los tangos del poeta y las lleva a otras articulaciones de la poesía.

⁶ Ulla (1987).

⁷ Freidemberg (1982).

Podemos leer el poema “La muerte de amor” (p. 45) haciendo un análisis comparatista de la reescritura de Discépolo: “El verdadero amor se ahogó en la sopa/ la panza es reina y el dinero es Dios” escribe el poeta en el tango “¿Qué vachaché?” (1926), y Leónidas Lamborghini: “El Amor/ nadando en la sopa/ cuenta monedas”; “plata, plata y plata ... plata otra vez” escribe Discépolo, y Leónidas Lamborghini: “cuenta monedas/ -plata/ -plata/ -plata”, “Plata, plata y plata, yo quiero vivir”; “Lo que hace falta es empacar mucha moneda,/ vender el alma, rifar el corazón” escribe Discépolo. “Un disfrazao/ sin carnaval/ pasa comiendo/ tajadas de aire y dice/ que va a arreglar/ el mundo/ -Pero no tiene colchón” escribe Leónidas Lamborghini, y Discépolo: “Vos resultás -haciendo el moralista-/ un disfrazao ... sin carnaval”; “¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?; “Qué culpa tengo si has pillao la vida en serio,/ pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón?”. Lamborghini escribe: “Y el disfrazao/ le dice tanta/ pavada”, y Discépolo: “No puedo más pasarla sin comida/ ni oírte así, decir tanta pavada ...”.

Tampoco Juan Gelman permaneció indiferente a los llamados del tango-canción y sus colaboraciones, los “poemas conversados” con música de Juan Cedrón (el Tata Cedrón), significaron en la década de los años sesenta un cambio señaladamente enfático que creó una nueva recepción y escuchas, descubridores entusiastas de otra manera de decir el tango. *Gotan* (1962) y su poema homónimo, junto con los poemas “Anclao en París” y “En la carpeta”, del mismo libro, evocan viejos mitos del tango para romperlos con mirada crítica. Juan Gelman y Leónidas Lamborghini se apropian del sentido tomándolo de las letras de los tangos y otorgan así un nuevo sentido, como lo hizo Borges en el ejercicio de tantos cuentos, dando a la ambivalencia de las palabras la propiedad que es más arbitrariedad que exactitud, como afirma⁸ Lisa

⁸ “Esta ambivalencia contradictoria de la palabra y sus propiedades constituye el estatuto mismo de la palabra, la dualidad de una naturaleza nada simple: cada mención refiere, por lo menos, dos veces, ya que mientras refiere a un individuo particular no deja de referir a un arquetipo, un universal. Se podría explicar esta ambivalencia considerando los aciertos neoplatónicos de la distinción que establece Peirce cuando opone *type* y *token*, y señala para cada palabra, la posibilidad de *recordar un tipo* (el *legisigno* en la frondosa nomenclatura peirciana) y un *objeto particular* (el *sinsigno*, en este caso) y, por lo tanto, cada palabra registra dos

Block de Behar, y ejerciendo verdaderas reescrituras, o “escritura intratextual” según la ha definido Leónidas Lamborghini.⁹

Los mitos del tango como especie de salvoconducto permiten al poeta viajar por los enunciados políticos e ideológicos de la estética testimonial de los años sesenta, jugando con los enunciados populares y construyendo, con los préstamos y las citas, la poesía que lo ha singularizado por su marcada economía de la forma:

“Cuando abrazaba al hombre miraba hacia la puerta
como si la ternura fuera a entrar de repente,
a veces se le volaban pájaros oscuros
como una tristeza después de haber amado.”

“A la pintura” (*Gotán*)¹⁰

“Mi Buenos Aires querido”, poema de *Gotán*, afirma refiriéndose a conmovidos tiempos políticos:

recuerdos, recuerda dos registros. Pero no sólo eso. La palabra *token* es particularmente feliz, porque, aparte de las dieciséis acepciones que define el Oxford English Dictionary en función sustantiva, a partir de su relación con *type*, trama una red semántica que recoge los pliegues de su significación. El *token* es, entre otras cosas, un “*password*”, un “*mot de passe*”, un salvoconducto que traspasa a través de planos y, en ese pasaje, deja entrever en el *type* el *token* y a la inversa. A diferencia del signo de Saussure, el del *token* es un *signo* que, sin descartar el sentido de *evidencia*, de algo que está ahí, expresa, al mismo tiempo, el signo como huella, el signo de algo que existió y también, el signo en tanto que *presagio* de un prodigio que vendrá; el signo en todos los tiempos, algo que se presenta como un “recuerdo”, un presente —un regalo— ofrecido especialmente a alguien al partir. Por él los tiempos aparecen superpuestos” (Block de Behar 1987).

⁹ “Sí, esa etapa de reescritura que yo llamo intratextual creo que no ha sido muy comprendida hasta el momento. Hablo de un modelo reescrito, pero con sus propias palabras en una nueva combinatoria y con una nueva sintaxis. [...] En términos generales, cuando se habla de reescritura se entiende la práctica de una tangenciación con el modelo con intenciones de emularlo y de instituirse como modelo a su vez. Lo que yo propongo es una intrusión violenta en el interior del modelo, que produce ciertas mutaciones y que puede llevarnos a otros sentidos o a la revelación de sentidos ocultos que tuviera, como un otro yo del modelo. Sería algo muy difícil de llevar a la práctica en una cultura que no fuera la nuestra” (“Asimilar la distorsión y devolverla, multiplicada” 1993).

¹⁰ Gelman (1970).

“Hay que aprender a resistir.

.....
 Ni a irse ni a quedarse,
 a resistir,
 aunque es seguro
 que habrá más penas y olvido”
 (idem, p. 137),

clausurando el poema con la frase, ya lexicalizada en la voz de Gardel, “No habrá más penas ni olvidos”, a la que quita la negación cambiando el esquema del verso ya reconocido y aludiendo a los tiempos que efectivamente se avecinaban.

Otras voces en los años sesenta, ya no poéticas sino narrativas, se hacen cargo del imaginario del tango, como el personaje de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1970), la Raba, quien a medida que realiza las tareas domésticas incentiva su monólogo interior con tangos que escucha en la radio. Al oír “La cieguita” y “Maldito tango” esta joven, que es madre soltera y empleada doméstica, impedida de criar a su niño, se identifica con las desgracias de la protagonista de “Maldito tango” (con letra de Luis Roldán y música de Osmán Pérez Freyre):

“La culpa fue de aquel maldito tango
 que mi galán enseñome a bailar
 y que después hundiéndome en el fango
 me dio a entender que me iba a abandonar.”

Pero Puig sabe hacer salir a esta joven de su congoja, que la identifica con la engañada del tango, haciéndola reaccionar con humor, en la medida en que reflexiona y afirma: “¡que se embrome por vaga! qué saben las de las fábricas de Buenos Aires lo que es trabajar, porque son de Buenos Aires se creen que son más que las sirvientas ...” (p. 162).

Los cuentos del libro *No* de Dalmiro Sáenz (1983) siguen un procedimiento inverso al de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. “Sí, María la Rubia” y “Cafishio” se vinculan con la temática del tango a través de un mundo violento y cruel, donde Sáenz, como escritor realista, no introduce en la interioridad de las vidas de sus personajes, como sí lo hace Puig. De ambiente prostibulario, los cuentos mencionados descubren a una muchacha del interior del país, víctima de un

tratante de blancas, una prostituta asediada por su propio hijo ignorante de serlo en “María la Rubia” y un cafishio que explota a su mujer.

Estos dos escritores, tan diferentes entre sí –Manuel Puig es uno de los maestros del monólogo interior con el empleo de la escritura coloquial (Ulla 1996); Dalmiro Sáenz, uno de los continuadores de la línea dura norteamericana, presenta sólo acciones y cuerpos que muestran violencia o amor–, han sido motivados por las letras de los tangos, en plenos años sesenta, período usualmente dueño de otros ritmos y melodías. Quizás la respuesta de estos préstamos, reescrituras y parodias se deba a que el imaginario social del tango ha acompañado la vida cultural de Buenos Aires durante un siglo, y aunque el aporte de sus letristas haya también cambiado –ya son muy pocos y no existen un vínculo y una motivación fuerte, como en la primera mitad del siglo, que sostengan el tango-canción– el lenguaje referencial y el figurado del antiguo tango-canción conviven y son en cierta medida servidores de la misma imposición simbólica.¹¹

Con estas reflexiones sobre la presencia de la cita en el tango y en la literatura a él vinculada, me ha parecido oportuno hacer aportes a mi ensayo *Tango, rebelión y nostalgia*, que en 1982 ha sido traducido aunque parcialmente al idioma alemán, lo cual llegó a mi conocimiento gracias al poeta y dramaturgo Emeterio Cerro, a quien quiero recordar por su reciente desaparición y cuya obra fue un permanente homenaje a los préstamos, parodias y reescrituras.

Bibliografía

- Andreu, Jean (1985): “Présence de la France dans les paroles du tango argentin”, en: *Le Tango: Hommage à Gardel* (Colloque International de Toulouse. 13-14 novembre 1984), *Actas*, Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, pp. 197-211.
- Arrivé, Michel (1972): *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris: Klincksieck.

¹¹ González Costanzo (1995, gentileza de la autora).

- “Asimilar la distorsión y devolverla, multiplicada” (1993). Entrevista a Leónidas Lamborghini, revista *Spinoza*, Buenos Aires, nº 3, año 2, agosto.
- Bajtin, Mijail (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Block de Behar, Lisa (1987): *Al margen de Borges*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 70-80.
- (ed.) (1991): *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo (Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada, Montevideo, agosto de 1989).
- Compagnon, Antoine (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil.
- Ferrer, Horacio (1970): *El libro del tango*, Buenos Aires: Osorio-Vargas.
- Freidemberg, Daniel (1982): “La poesía del 50”, en: *Historia de la literatura argentina*, tomo 5: “Los contemporáneos”, Buenos Aires: CEAL, pp. 553-576.
- Gelman, Juan (1970): *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo, Gotán*, Buenos Aires: Caldén, p. 128.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Paris: Seuil.
- González Costanzo, Claudia (1995): “Enunciados verosímiles – Ficciones conjeturales”, Montevideo (inédito, gentileza de la autora).
- Hernández, Felisberto (1983): “El comedor oscuro”, en: *Obras completas*, México: Siglo XXI, v. 2.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1983): *La connotación*, Buenos Aires: Hachette.
- Lamborghini, Leónidas (1988a): *Verme*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1988b): *11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Puig, Manuel (1970): *Boquitas pintadas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sáenz, Dalmiro (1983): *No*, Buenos Aires, Torres Agüero (1960).
- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Ulla, Noemí (1987): “Discépolo o el juego de las máscaras”, en: *Radiografía de Carlos Gardel*, Osvaldo Pellettieri comp., Buenos Aires: Abril 1987, pp. 53-61, también en *Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Köln, N° 13, Frühjahr 1997, 4. Jahrgang, pp. 38-42. Número dedicado al tango argentino.
- (1996): *La insurrección literaria*, Buenos Aires: Torres Agüero, pp. 51-57.